



Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Journal of medieval and humanistic studies
2010

Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*

Annie Combes



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/crm/12377>
ISSN : 2273-0893

Éditeur

Classiques Garnier

Référence électronique

Annie Combes, « Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot* », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* [En ligne], 2010, mis en ligne le 17 novembre 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/crm/12377>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© Cahiers de recherches médiévales et humanistes

Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*

Annie Combes

RÉFÉRENCE

Frank Brandsma, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*, Cambridge, Brewer (« Arthurian Studies » 76), 2010, 278p.
ISBN 978-1-84384-257-6

- 1 Ainsi qu'il l'annonce lui-même dans la préface de son livre, Frank Brandsma fréquente depuis longtemps le *Lancelot* en prose, puisqu'il a publié une vingtaine d'articles sur ce roman français et sur son adaptation en moyen-néerlandais, *Lanceloet*, qu'il a magnifiquement éditée en 1992. Son édition proposait non seulement les 6000 vers (environ) du *Lanceloet* (seul nous est parvenu ce qui correspond à la seconde moitié du roman français), mais également trois chapitres dévolus à l'entrelacement. Cette grande connaissance du *Lanceloet* a fait de son éditeur un expert de ce que l'on appelle la « troisième partie » (*Part 3*) du *Lancelot*, c'est-à-dire la portion de l'œuvre qui suit l'épisode de la charrette et va jusqu'à la fin du roman. Dans l'édition de Micha, cette partie débute au vol. II (XLIII) et couvre les vol. IV, V et VI ; dans l'édition de Sommer, elle s'étend sur deux tomes : IV, 222 – V, 409. Elle couvre donc bien à peu près la moitié du *Lancelot*, ce qui en fait un vaste terrain d'observation.
- 2 Après des pages liminaires (p. I-XXV) où figurent les références des éditions et un résumé de l'ensemble du *Lancelot-Graal*, le livre de F. Brandsma s'organise en quatre chapitres : 1. *Introduction* (p. 1-23) ; 2. *Interlace : The Narrative Technique in Lancelot Part 3* (p. 24-112) ; 3. *Interlace : The Themes of Lancelot Part 3* (p. 113-199) ; 4. *Conclusion : Narration (Revisited) and the Audience* (p. 200-226). Suivent trois *Annexes* : Appendix 1, « Survey of Prose *Lancelot* Manuscript According to (1) Date and (2) Contents » ; Appendix 2, « The Interlace of the

Primary Narrative Threads in *Lancelot* Part 3 » ; Appendix 3, « Reading Time ». Vient ensuite une *Bibliographie* d'ouvrages critiques, et enfin un *Index* global listant à la fois personnages, lieux, objets, motifs, événements, concepts médiévaux et contemporains, auteurs médiévaux et critiques modernes.

- 3 Dans son chapitre intitulé *Introduction*, F. Brandsma explique son choix de *Part 3*, répondant ainsi d'emblée à une objection qui pourrait évidemment lui être adressée : est-ce qu'une étude portant sur la structure de l'entrelacement ne gagnerait pas à englober l'ensemble du *Lancelot* et non, simplement, sa dernière partie ? F. Brandsma justifie les limites de son corpus en rappelant que la fin du *Lancelot* n'a pas été valorisée par les chercheurs, alors que c'est la partie qui a le mieux survécu dans la tradition manuscrite. En outre, l'entrelacement y est très élaboré et dense, sans que la complexité nuise jamais à la clarté. F. Brandsma rappelle ensuite l'existence de deux versions, la longue (éd. Micha) et la courte (éd. Sommer). S'appuyant sur les travaux d'Alexandre Micha, il montre la supériorité de la version longue sur la courte, cette dernière effectuant des sauts du même au même ou faisant allusion à des événements qu'elle a auparavant choisi de supprimer. Toutefois, F. Brandsma n'exclut pas cette version de son analyse, car elle a été elle aussi lue au Moyen Âge. À juste titre, F. Brandsma évoque l'intérêt qu'il y aurait à mener des études particulières sur tous les manuscrits (p. 13), afin de mieux connaître le contexte socio-historique de leur production, ainsi que le cadre de leur réception au long du Moyen Âge. Un peu comme l'avait proposé Per Nykrog à propos des romans de Chrétien de Troyes (dans *Chrétien de Troyes, romancier discutable*, 1996), F. Brandsma imagine que la lecture du *Lancelot* constituait une sorte d'événement social, et que l'on dissertait sur les options des protagonistes. Pour concrétiser cette idée qu'il reformule plusieurs fois avant de la développer pleinement dans son quatrième chapitre, il évoque les discussions qu'à notre époque peuvent susciter les péripéties des séries télévisuelles, discussions d'autant plus animées que les téléspectateurs s'identifient à tel ou tel personnage, et souhaitent son succès, ou simplement sa réapparition, dans les épisodes futurs. Cette *Introduction* est également l'occasion de rappeler les sens du terme « interlace » / « entrelacement » (narratif et thématique) et le vocabulaire utilisé par plusieurs pionniers de la critique arthurienne : F. Lot, J. Frappier, E. Vinaver et, plus près de nous, C. Chase et surtout E. Kennedy (*Lancelot and the Grail. A Study of the Prose Lancelot*, 1986). F. Brandsma place son ouvrage dans la continuité du livre de cette médiéviste, qui portait essentiellement sur la première partie du *Lancelot*. Il lui reprend la double acception du terme « interlace », et l'expression « formal switch » (« aiguillage narratif ») pour les formules de transition du type *Mais or atant se taist li contes de X et retourne a Y*.
- 4 Le chapitre 2, consacré à la technique narrative de l'entrelacement, rappelle d'abord les circonstances de la consignation des récits narrés par les chevaliers, et les écarts que l'on constate entre ce que le récit narre et ce que les chevaliers rapportent à la cour. F. Brandsma souligne l'absence d'un « je » dans le roman, au profit du *conte*, narrateur extradiégétique, hétérodiégétique et impersonnel, à la fois source du récit et récit en cours. Mais n'est-il pas un peu radical de noter que « only very rarely does a first person narrator appear in *Lancelot* Part 3, and these instances usually seem slips (« étourderies ») of perhaps the author's, perhaps a scribe's pen, into a traditional topos featuring an 'I' » (p. 29) ? Comme F. Brandsma mentionne qu'A. Combes est d'un avis différent du sien (note p. 29), je ne discuterai pas cette position. Dans le cours de l'ouvrage, on voit cependant que l'auteur est parfois obligé de nuancer l'importance des interventions du « je » dans les citations qu'il donne, en particulier lorsque ce « je » commente

l'engendrement de Galaad ou qu'il fait le portrait de Gauvain et ses frères (« a highly exceptional first person narration », p. 42). En outre, il apparaît que le narrateur participe à l'évaluation des chevaliers, discréditant par exemple Mordred ou Agravain (*et Agravains estoit uns des chevaliers en son tans qui plus estoit orgueilleus et mains piteus*, cité note 43, p. 39), tandis qu'il garde une grande bienveillance à l'égard de Lancelot ou Bohort.

- 5 L'un des points les plus remarquables de ce chapitre est certainement la nouvelle analyse que F. Brandsma propose de l'entrelacement narratif en le dégageant du cadre fourni par les seuls *formal switches*, ce qui n'avait jamais été fait jusqu'à présent. Il est ainsi conduit à distinguer deux niveaux d'entrelacement : l'un constitué par les *primary narrative threads* et l'autre par les *secondary narrative threads*. À côté du procédé de l'*alternation*, qui définit le premier niveau, il en détermine deux autres, correspondant au deuxième niveau : *combination* et *separation*. En effet, « when the story is speaking of the adventures of knight A and describes how he meets knight B, this means that knight B's thread is picked up without the interference of a formal switch » (p. 36). Il s'agit alors de *combination*. Inversement, lorsque deux personnages se séparent, le récit peut suivre l'un des deux sans « formal switch » ; on a alors *separation*. Ainsi, ce qui figure entre deux « formal switches », et que F. Brandsma appelle « chapter », comporte en général plusieurs fils. Cette typologie est intéressante, car elle rend compte des phénomènes de présence et absence, surgissement et disparition de tout un personnel romanesque qui va du chevalier de premier plan, tel Agravain croisant le chemin de Bohort, au chevalier de second plan, au vavas seur, et aussi aux demoiselles qui apparaissent une fois et ne reparaitront peut-être plus jamais... Une telle analyse accrédite la métaphore de la tapisserie, couramment mais indûment appliquée à l'entrelacement puisque rien n'est caché de la trame narrative si l'on s'en tient strictement au plan de l'*alternation*. Les fils dissimulés, on peut les découvrir grâce au second niveau défini par F. Brandsma. Si les *primary threads* ont une ambition de complétude en faisant alterner des états actifs et duratifs (p. 44), les *secondary threads*, soumis à moins d'exigences, font progresser l'action aussi bien en arrière-plan qu'au premier plan à travers les déplacements de divers personnages, les transmissions de messages ou les effets en cascade des désirs exprimés par de séduisantes demoiselles. Grâce à ces fils secondaires, l'information circule, la temporalité s'ouvre et se crée une impression de liberté au sein d'un système contraint. Cette approche s'attache à renouveler la poétique du récit arthurien en prose ; toutefois, elle mériterait d'être confrontée à celle de B. Milland-Bove, qui conserve à l'entrelacement son sens traditionnel (un seul niveau), mais souligne le rôle structurant de ces « figures du récit » que sont, entre autres acteurs de second plan, les demoiselles : elles « dévoilent au lecteur l'architecture de l'œuvre » indépendamment des « interventions explicites de l'instance narrative pour attirer l'attention sur les différentes branches ou "chapitres" de l'œuvre. Les demoiselles agissent plutôt comme des relais, qui dessinent une architecture secrète de l'œuvre et invitent le lecteur à la parcourir en tous sens » (*La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, 2006, p. 248). Voilà qui suscite au moins une question : associer un fil aux personnages secondaires, n'est-ce pas extrapoler une contrainte liée à l'organisation séquentielle de l'entrelacement pour l'appliquer à des situations narratives où la notion de fil n'a plus la même pertinence ?
- 6 F. Brandsma s'arrête ensuite sur la chronologie de *Part 3* pour constater qu'elle est globalement juste mais que, d'abord très stricte (voir p. 77-83), elle se relâche ensuite, procédant par suggestion et comportant quelques irrégularités. L'auteur juge un peu

paradoxaux ces efforts de cohérence temporelle qui ne pouvaient être perçus par l'auditoire, car le calendrier de l'œuvre ne peut être établi que grâce à un minutieux travail de lecture et de relecture – que n'accomplissait certainement pas le lecteur médiéval. On pourrait estimer, me semble-t-il, que cette cohérence (variable) ressortit davantage à la production du texte qu'à sa réception. N'est-elle pas la trace de la grille temporelle utilisée par l'auteur pour harmoniser les déplacements de ses personnages dans les temps démultipliés de l'entrelacement ? Un écrivain attentif à ce qu'il fait a d'emblée un bon lecteur, un lecteur exigeant : lui-même. Au-delà, il importe avant tout que le déroulement du temps, les rencontres inopinées et les retrouvailles programmées aient l'air parfaitement plausibles. De la même façon, le paramètre spatial, qu'étudie ensuite F. Brandsma, vaut surtout par l'absence d'incohérences. La description de l'espace reste vague, mais dans ce territoire mal déterminé, les personnages se rencontrent opportunément et l'information circule très bien.

- 7 Le troisième chapitre explore l'entrelacement sur un plan thématique. F. Brandsma, tout en rappelant les événements narrés dans *Part 3*, montre comment trois thèmes se développent habilement dans les segments de l'entrelacement narratif : *Status*, *Love* et *The Grail*. Le premier de ces thèmes est dans le prolongement de celui de l'identité étudié par E. Kennedy ; dans *Part 3*, les questions d'identité sont réglées, mais la hiérarchie des chevaliers reste toujours à définir au travers des joutes et des tournois. Il apparaît que le chevalier Lancelot devient faillible tandis que Bohort rejoint son cousin sur une échelle de valeurs qui se déplace doucement du terrestre au *celestiel*. Le deuxième thème, celui de l'amour, devient problématique à cause du troisième : le Graal. Comme le conclut F. Brandsma, Lancelot continue de suivre les règles de l'amour courtois et de la chevalerie sans voir que la présence de la relique sacrée induit de nouvelles exigences.
- 8 Le dernier chapitre – *Conclusion : Narration (Revisited) and the Audience* – porte sur un sujet qui passionne F. Brandsma depuis plusieurs années : la réception des œuvres, telle qu'on peut tenter de la déduire de la forme même des récits. F. Brandsma, qui admet se placer dans *the realm of speculation* (p. 213), estime que le *Lancelot* invite son auditeur-lecteur à s'impliquer dans l'histoire en prenant parti pour tel ou tel chevalier, grâce, notamment, à des personnages-miroirs (*mirror-characters*) : le sourire d'un personnage (trace d'une *dramatic irony*) exprime une réaction par rapport aux événements. L'audience est ainsi amenée à s'identifier à ce personnage et à interpréter les choses de la même manière que lui. En se plaçant dans le cadre de la théorie des émotions, on peut ainsi observer les réactions que cherche à susciter l'auteur chez son auditeur. Comme le note F. Brandsma, ce champ de recherches est relativement nouveau et demande à être développé pour confirmer son apport aux études médiévales.
- 9 Les trois annexes qui clôturent le volume peuvent être utiles aux chercheurs arthuriens. La première recense tous les manuscrits contenant la trilogie *Lancelot-Queste-Mort Artu* ; sont indiqués le contenu de chaque manuscrit, sa datation assurée ou probable et le lieu de sa production, le plus précis possible. La deuxième représente les fils de l'entrelacement de premier ou de second niveau (à l'exclusion des personnages vraiment fugaces) ; elle rend perceptible l'importance de la *combination* et de la *separation*. La troisième propose un décompte de la durée nécessaire à la lecture de chaque chapitre de *Part 3* (des sessions de trois heures aboutissent à un découpage satisfaisant du texte).
- 10 Le *Lancelot* est un récit fascinant pour le lecteur qui le découvre et les critiques qui l'étudient. Les médiévistes, enthousiasmés par le procédé de l'entrelacement, se sont exprimés à son sujet au long du XX^e siècle, chacun proposant une analyse, une approche,

un point de vue plus ou moins développés. Mais ces études se juxtaposent plus qu'elles ne se succèdent, notamment parce qu'une analyse nouvelle ne tient pas forcément compte de recherches antérieures écrites dans une autre langue, et cela est compréhensible. L'ouvrage de F. Brandsma, qui se place dans la filiation de F. Lot, J. Frappier et surtout E. Kennedy, gagnerait donc à être confronté avec certains livres contemporains, par exemple : A. Berthelot, *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*, 1991 ; D. James-Raoul, *La Parole empêchée dans la littérature médiévale*, 1997 (p. 342-361 : « Le principe de l'entrelacement ») ; A. Combes, *Les Voies de l'aventure. Réécriture et composition romanesque dans le Lancelot en prose*, 2001 ; B. Milland-Bove, *La Demoiselle arthurienne. Écriture du personnage et art du récit dans les romans en prose du XIII^e siècle*, 2006 (en particulier, la partie III du chap. 3 : « Les demoiselles, figures du récit », p. 220-279). De la sorte, s'amorcerait la discussion que souhaite F. Brandsma à la fin de son livre.